

## Héctor Maffi



**La Derelitta (1475?-1495?), Colección Rospigliosi, Roma**

### Resumen

*La pintura La Derelitta (La Abandonada), atribuida al taller de Sandro Botticelli, representa a un personaje solitario sentado frente al portón cerrado de un monasterio. Esta imagen será el punto de partida para la interpretación psicoanalítica. Kohut nos servirá como modelo teórico principal.*

*El abandono puede ser definitivo y ocasionar daños irreversibles o, en ocasiones, si es atendido a tiempo y suficientemente bien, puede ser solo un momento del proceso evolutivo de una persona que, como en este caso, consiga representarlo a través del arte y logre conmover para toda la eternidad.*

**Palabras clave:** *abandono, arte, renacimiento italiano, Kohut, madre, psicoanálisis, self.*

### Abstract

*The painting La Derelitta (The Abandoned), attributed to Sandro Botticelli's workshop, shows a solitary figure sitting at the locked gate of a monastery. This image will be the starting point for a psychoanalytic interpretation, using Kohut as the main theoretical model.*

*Abandonment may be definitive, causing irreversible damage. However, if treated well and on time, it may be only a moment of a person's evolutionary process, and can represent it through art, as in this case, and manage to move humanity eternally.*

**Keywords:** *abandonment, art, Italian renaissance, Kohut, mother, psychoanalysis, self.*

En junio de 2005 se expuso en el palacio Pallavicini, en Roma, el cuadro llamado *La Derelitta*, realizado hace más de 500 años en Florencia. La obra se exhibía al público por primera vez, pero no era este el único motivo de atracción. Lo que generó un interés especial por parte de la crítica especializada fue que su autor no estuviera aún confirmado.

Se trata de un óleo sobre madera de 47 × 41 cm que representa a un personaje solitario sentado sobre el pavimento, frente al portón cerrado de un convento. Parece tratarse de una mujer que luce una abundante cabellera de color azabache y esconde su rostro entre las manos. Algunas de sus prendas están esparcidas por tierra. La tonalidad que predomina es ocre amarillenta.

La tabla pertenece al lado más corto de un *cassone de nozze*, o caja de bodas florentina del siglo XV. En aquellos tiempos, las futuras esposas lo utilizaban para conservar el ajuar y sus objetos más preciados, por lo que se puede decir que el objeto simboliza un momento de buenos augurios en sus vidas. La actitud conmovedora del personaje del cuadro no da la impresión de coincidir con esta suposición.

El término *derelición* se refiere a lo que es abandonado. Tiene sus orígenes en el Antiguo Testamento de la Biblia. En el derecho romano, *derelictio* se refiere al hecho de abandonar a un esclavo, animal o un bien cualquiera, al que su dueño ha decidido renunciar.

Las interpretaciones sobre la temática y la autoría de la pintura han sido numerosas. Hasta 1816, se creía que el cuadro representaba a Rea

Silvia —hija de Eneas y madre de Rómulo y Remo— y que su autor era el prerrenacentista Massacio (Tommaso di Ser Giovanni), cuyas genialidades hicieron que Leonardo da Vinci y Michelangelo Buonarroti lo consideraran Maestro.

A finales del siglo XIX, el historiador de arte Adolfo Venturi rebautizó la tabla como *La Derelicta* (La Desamparada) y la atribuyó al taller de Sandro Botticelli. Posteriormente, buscó la solución al enigma que plantea el origen de la obra en una pista descubierta a través del estudio de las ropas y su ubicación en el espacio pictórico. Para ello, Venturi siguió la técnica usada por Leonardo da Vinci, quien siempre identificaba sus pinturas con el dibujo de sus iniciales en alguna parte del cuadro. De esta manera, se logró descubrir que la prenda de color ocre ubicada a la izquierda escondía un signo gráfico semejante a *F. L.*, por lo que se atribuyó la autoría a Filippino Lippi.

En 1910 un grupo de estudiosos intentó averiguar la identidad de la misteriosa figura vinculando el lienzo con otros cinco que representan escenas narradas en la Biblia y que están expuestos en la National Gallery de Ottawa, el Museo Horne de Florencia, el Museo Condé de Chantilly, la Galería Liechtenstein de Viena y la colección del Conde de Vogue de París. Según aquellos estudiosos, la figura humana del cuadro podría ser una representación de Mardoqueo, personaje judío del *Libro de Ester*, en la Biblia, que llora con dolor delante del palacio real al saber que el persa ha ordenado el exterminio de los hebreos.

El estudio de las pinceladas permitió descubrir la participación de varias manos, entre ellas las del propio Botticelli, debido a que en esos tiempos se acostumbraba a hacer intervenir en la obra a más de un artista del mismo taller, con la condición de que tuviera estilos artísticos complementarios.

### **Filippino Lippi y sus circunstancias familiares**

En 1454, Filippo Lippi, sacerdote carmelita y pintor de fama, rapta a la monja Lucrezia Buti y la lleva a vivir a su casa. Todo transcurre el día de la Santa Cinta, la festividad más solemne de la ciudad de Prato. De esta unión nacerá Filippino Lippi en 1457.

Sus primeros años son muy inciertos por el estado psíquico de su madre, quien, trastornada por la culpa de haberlo engendrado, lo abandona antes

de cumplir un año para volver al convento. Por decisión de su padre, el pequeño Filippino comienza a frecuentar el taller de Fray Damian di Feo y de esta manera juega sus primeras experiencias y aprende a comunicarse a través de la pintura. Cuando tiene 9 años se trasladan a Spoleto, donde se ocuparán de los frescos del altar del Duomo. Al morir el padre, Filippino, con solo 13 años, debe concluir la tarea en colaboración con Fray Damian. Años más tarde, por encargo especial de Lorenzo de Médici, construirá un mausoleo en homenaje a la memoria paterna en la misma catedral de Spoleto.

En 1472, Filippino ingresa en el taller de quien fuera el discípulo preferido de su padre, el florentino Alessandro Filipepi, más conocido como Botticelli. Sus primeras labores allí son atribuidas a un anónimo *amigo de Sandro*. Con 22 años crea su obra maestra *La visita de la Virgen a San Bernardo*, con la que obtiene un gran éxito. Su fama llega a tal punto que se lo contrata para pintar en la capilla Brancacci del convento del Cármine, precisamente donde su padre había sido abandonado siendo un niño y había comenzado a pintar.

La contribución de Filippino en Brancacci lo hizo famoso, tanto como para que se dijera que el alma del genio del iniciador Massacio había penetrado en la suya. Pensamos en una identificación con el padre.

En 1480 se inicia en la *bottega* de Botticelli la realización pictórica de la serie dedicada a la historia bíblica de Ester.

Cuando muere Filippino, en 1504, todos los talleres de arte de los pasillos de los Siervos permanecieron cerrados al paso del cortejo fúnebre, homenaje que en esos tiempos se reservaba para los príncipes. De esta manera los florentinos quisieron rendirle honores por su condición artística pero muy especialmente porque siempre había sido una persona muy respetada y querida por todos. Sus obras de arte están repartidas en museos y colecciones privadas de todo el mundo.

La pericia técnica de este artista se pone de manifiesto en la capacidad de representar los tejidos, las velas, las perlas, las piedras preciosas de los vestidos y adornos sagrados, mientras el color va deslizándose de los rojos cálidos al azul, de los claros marfiles al violeta tierno, un tono que no aparece con frecuencia en las pinturas de la época.

Su estilo animado y complejo, con numerosas citaciones arqueológicas y de arquitecturas clásicas,

se caracteriza por un elegante trazado, especial pericia en el retrato y una minuciosa consideración por la naturaleza.

## Los orígenes

### *El padre: Filippo Lippi*

Nace en Florencia en 1406. De familia muy pobre, queda huérfano a los ocho años y es un niño abandonado. A los 15 años toma los hábitos en Santa María del Carmine, donde comienza su vida de pintor.

Entre sus obras destacan los frescos del ábside de las catedrales de Prato y Spoleto, estos últimos acabados por su hijo. Sobresalió por la originalidad con que pintaba el paisaje y la elegancia nerviosa en el dibujo. En 1456 fue designado capellán del convento de las monjas de Prato, donde conoció a la monja Lucrezia Buti.

Los cronistas lo describen como un apasionado del arte, hambriento de dinero y de placeres terrenales. Sin embargo es importante destacar que su personalidad le permitió mostrar en toda ocasión una comprensión profunda de la naturaleza humana, que lo hizo merecedor de un reconocimiento afectuoso por gran parte de sus contemporáneos. Según G. Vasari (2010), su muerte en 1469 ocasionó un gran dolor a sus amigos Cosme de Médici y al Papa Eugenio IV, que había intervenido para que se le concedieran las dispensas para que se pudiera casar con Lucrecia Buti.

### *La madre: Lucrezia Buti*

Nace en Florencia en 1435. A los once años su padre, ciudadano florentino acosado por la pobreza, la abandona en el monasterio agustiniano de Santa María del Prato. Vive allí varios años y se convierte en monja. Aquellas personas a quienes llama padre, madre o hermana sustituyen a la familia de origen, transformándose para ella en contención y único apoyo.

La vida de Lucrezia cambia cuando conoce a Filippo Lippi y se transforma en su musa, su modelo, su amante. La imagen pintada por Filippo, que la representaba en actitud mística, ha sido considerada desde siempre como la más bella de las vírgenes. En 1454 se fuga con el pintor y de esta unión nacerá el hijo Filippino. Perseguida por la comunidad religiosa, que la repudia por haber tenido relaciones

con Filippo, se trastorna y regresa al convento. Unos años más tarde regresará con su hijo y quedará embarazada de su hija Alessandra.

## Creación y psicoanálisis

La *psicobiografía* puede ayudarnos a descubrir conexiones personales entre los artistas y su trabajo y de esta forma es posible apreciar detalles de las relaciones entre las personas y su contexto cultural para poder deducir cómo influyen en su creatividad.

En Italia, con el renacimiento del clasicismo en el siglo XIV, comienzan a tributarse ciertas consideraciones hacia la condición personal de los artistas.

Estos creadores visuales se expresan fundamentalmente mediante representaciones y solo de forma secundaria mediante palabras. Sus afirmaciones autobiográficas más veraces son sus imágenes. A este respecto se ha sugerido que cada obra de arte pictórica puede compararse con un relato corto, o un capítulo de la vida de un artista. En la medida en que se puedan leer o *deconstruir* las imágenes del artista, es posible descubrir sus fuentes personales, culturales e históricas.

El perito en arte Matteo Marangoni (2002) llega a la conclusión de que, para valorar adecuadamente una obra de arte, es fundamental percibir los infinitos elementos figurativos que la constituyen, como por ejemplo, la línea que dibuja los perfiles, los planos plásticos que modelan las superficies, los efectos del claroscuro o de los tonos de luz y sombra, las variadas apariencias del color, con el convencimiento de que *el arte es un idioma immediato*.

Según Aby Warburg (2003 y 2010), la formación del mito es un problema esencialmente psicológico. A partir de la reconstrucción del medio en el que se han gestado las obras de arte intenta comprender el pensamiento de los artistas y de los personajes de la época que han encargado y financiado la obra de arte. Warburg trataba de interrogar la vida de las imágenes ubicadas en una especie de inconsciente actuando como un psicoanalista. En su interesante estudio sobre la *Phatosformel* o *fórmula emotiva* de la Ninfa, la figura femenina de los cabellos y los vestidos movidos por el viento (como el personaje central del *Nacimiento de Venus* o Flora en *La Primavera*, ambos de Botticelli) se vincula con una

personalidad muy sensual que exhibe emociones capaces de brotar por entre la corteza de las represiones religiosas y del recato hipócrita burgués.

Por su parte, Gombrich (2002-2010), para quien el arte no existe sino que solo existe el artista, destaca la supervivencia de algunas formas clásicas en el contexto de la cultura del renacimiento italiano.

Ernest Kris (1952), historiador del arte y psicoanalista, pensaba que el artista debe poseer la capacidad de regresar a sus más arcaicos movimientos instintivos de manera que el yo los organice.

Todas estas definiciones de la creatividad parten de la plasticidad interna del artista, que permite la representación de una amplia gama de personajes. En la práctica clínica, la estética es difícil de analizar. Sin dudar, podemos decir que la actitud artística está condicionada por factores psicológicos. Debido a su carácter estético, la obra de arte consiente una gran complacencia en deseos e impulsos prohibidos que conviven en el inconsciente.

Para otros psicoanalistas, como Melanie Klein (1980), la necesidad de reparar los objetos internos dañados es el factor de más fuerza en la urgencia creativa.

La biografía añade otra dimensión a la iconografía de una obra.

Tanto si se parte de lo producido para discurrir sobre el artista como a la inversa, el psicoanalista lee las imágenes determinadas desde la psicología del artista. La dificultad de esta tarea es aún mayor, en función de que el creador transforma el impulso original y la materia prima inconsciente en el fruto estético definitivo.

La introducción del método psicoanalítico en la historia del arte ha ampliado el concepto tradicional de documentación, según señala L. Schneider Adams (1993).

## Consideraciones

En *Las afinidades electivas*, Goethe (2004) hace referencia a la costumbre particular de la marina inglesa que consiste en que todas las cuerdas de la flota real, de la más fuerte a la más delgada, están trenzadas de tal manera que un *hilo rojo* las atraviesa todas; no es posible desatar este hilo sin

que se deshaga el conjunto y eso permite reconocer hasta el más pequeño fragmento de cuerda que pertenece a la corona.

A modo de metáfora, pensamos que la realidad es un gran hilván de sucesos, cuyo dibujo se nos escapa porque estamos demasiado cerca. Es como una ley de causalidad que justifica el vínculo de todas las cosas entre sí.

Es justamente este hilván de sucesos como los relatados, en los que el abandono parece ser el *fil rouge* de la historia, lo que me llevó a ocuparme de esta obra de arte, desde la mítica deidad Rea Silvia que fuera apartada por su embarazo de Rómulo y Remo, hasta Lucrezia, Filippo y el hijo de ambos, Filippino.

Cuando se hace la lectura connotativa de un cuadro se busca interpretar el mensaje y la función que le ha atribuido el artista, o sea lo que quería comunicar (Prette, De Giorgis, 1999).

Pensamos que la imagen de *La Derelitta*, esa figura que espera ser readmitida por la familia religiosa frente al portón cerrado, es la proyección de la parte del *self* de Filippino-hijo fusionado con el de su madre en su temprana infancia.

Su padre se ocupa de él con una actitud afectuosa y empática que se acentúa durante la ausencia materna, mostrando un *self* cohesionado y armónico, gracias al cual el niño logra consumir una identificación con él. En efecto, enseñándole a pintar, el progenitor utiliza su lenguaje, con el que se reproducen imágenes, y el hijo deconstruye la fusión de la imagen propia con la de la madre; de esta manera logra la separación y por fin la individuación. Va evolucionando hasta que aparece su verdadero *self*. Es *él mismo*. Lo necesita para recuperar su salud psíquica.

Para Lancelle (1999), el *self* es ante todo una realidad psíquica que se experimenta y se vive. Una realidad inmediata. La sensación de existir, de estar vivo, de ser alguien: de sentirse uno mismo provisto de autoestima, iniciativa e ideales (metas), distinto pero relacionado con otros *sí mismos*. El sentirse coherente siendo en todo momento él mismo a través del tiempo y los cambios. Comprobando que tiene sentido vivir. Esta es la experiencia básica que hace al ser humano, experiencia o vivencia de sí mismo.

Tomando nota de los detalles recuperados de la historia de Filippino utilizamos aspectos de la

psicología del *self*. Se hace evidente que Lucrezia no disponía de un *self* capaz de empatizar con su hijo y de atender a sus necesidades tempranas. Cuando deja el convento y regresa a la casa, el hijo abandonado la desconoce. El niño funcionará actuando con un *self* fingido y sumiso. Se va adaptando a las relaciones engañosas y llega a adquirir tal ficción de realidad que al crecer semeja un calco de la madre (es decir, funciona con un *falso self*).

Kohut (1980) señala que, sin el aporte básico del medio, no es posible el desarrollo psíquico. Esta vivencia de unión solo se alcanza en la relación con objetos adecuados (objetos del sí mismo o *self-objects*) que luego de repetidos procesos con respuestas óptimas se internalizan configurando el *self* nuclear del infante.

El proceso de internalización comienza con la falla óptima de los objetos del *self* cuando ya no son tan necesarios. A esta función, Kohut (1980) citado por C. Nemirovsky (2007) la llama *internalización trasmutadora*. Hay una catectización con cargas narcisísticas y otra con cargas de objeto. El niño no distingue su *self* incipiente del objeto. El objeto del *self* es como su propia mano.

Kohut (2010) describe dos tipos de objetos del *self* para los tiempos iniciales: los que reflejan al niño confirmando su sentimiento innato de vigor, grandeza y perfección y los denomina *objetos reflejantes*, que se relacionarán con las ambiciones. Aquellos otros objetos que el niño admira y con los que se fusiona logrando un sentimiento de calma, infalibilidad y omnipotencia, los llama *imago parental idealizada*. Son internalizados y se relacionarán con sus ideales.

La constitución del *self* se desarrollará en un proceso paulatino que abarca las primeras etapas de la vida. La *internalización trasmutadora* permitirá al niño mayor autonomía de sus objetos del *self* y se realizará en dos pasos lógicos y cronológicos: *a*) la experiencia de satisfacción con los *self-objects* correspondientes y *b*) la falla óptima del objeto (frustración tolerada por el niño).

Normalmente no tenemos más certeza que el sentimiento de nuestro *sí mismo*, de nuestro yo propio. El *self*, que no es el yo, es la persona que soy yo y solamente yo, que tiene una totalidad basada en el funcionamiento del proceso madurativo (Painceira, 1997). El medio será facilitador del desarrollo, propulsado desde el potencial hereditario

del bebé y es a partir de este encuentro bebé/medio, en el que podrá emerger y crecer, si todo va bien, el gesto espontáneo del nacido como expresión de su creatividad, según Winnicott (1975). La continuidad implica movimiento. Ir siendo. Devenir. *Going on being*. Solo así se logrará una estructura vital y armónica. Es la empatía, es decir la capacidad para ponerse en el lugar del otro y saber lo que siente o incluso lo que puede estar pensando, lo que organiza el campo de la interacción, lo que condicionará la disposición a transferir, posibilitando la personalización que resulta de la integración, la cohesión y la consolidación.

León y Rebeca Grinberg (1980) describen la formación de la identidad como un proceso que surge de la asimilación mutua y exitosa de todas las identificaciones de la niñez. Los vínculos que constituyen la identidad son el espacial, el temporal y el social. La forma de relacionarse entre sí las partes del *self* permite la distinción entre *self* y el no *self*, dando lugar al vínculo espacial. Por otro lado, aquella forma de mantener una continuidad entre las representaciones de esas partes da lugar al vínculo temporal. La forma de relacionar características del *self* con la de los objetos da lugar al vínculo social.

Desde otra perspectiva vinculada con las propuestas de M. Klein (1980) y Bion (1966), entendemos que la madre de Filippino, ella misma abandonada, no pudo identificarse con una buena madre interna con *rêverie* y, a su vez, abandona a su hijo bajo el peso de la culpa por infringir sus votos religiosos. Por lo tanto, podemos suponer que el niño la debe haber odiado y atacado en sus fantasías inconscientes.

Al conservarlo a su lado, el padre le permitió identificarse con sus más caros valores; enseñándole a pintar lo salvó de la melancolía en la que podría haber caído dadas las circunstancias. En estas condiciones, Filippino pudo crear una obra de arte, con todo lo que esto implica (tomar contacto con ansiedades primitivas, pasar por momentos de desorganización y reorganización).

Por estas razones, consideramos que en *La Derelitta* representa su propio drama infantil: el del niño abandonado que llora desconsoladamente ante la puerta cerrada de la madre sin *rêverie*, sin empatía.

La vida cultural es la culminación de la vida humana y el logro de un punto de vista personal

frente al mundo es fundamental. Para Meltzer y Harris Williams (1990), el bebé se relaciona con el mundo y solo lentamente la cultura hace impacto en él para contraer sus sensibilidades.

La historia de Filippino Lippi podría ser un ejemplo de este concepto, en tanto el pintor ocupó un lugar destacado en el arte de su época, como si a través de este detalle pudiéramos concluir que su salud psíquica se vio altamente favorecida por el desarrollo de un verdadero *self* a partir de su identificación con el padre, cuando lo sustituye en la prosecución de los frescos de Spoleto, trabaja en los frescos de la capilla Brancacci y se transforma en el autor de un mausoleo que rinde homenaje a su memoria. Además, uno de los cinco hijos de Filippino, Giovanni Francesco, siguió sus huellas en el arte colaborando con el famoso cincelador Benvenuto Cellini.

Durante el tiempo en que Filippino crece junto al padre, va poniendo en evidencia una tendencia sublimatoria suficiente que le ayudará a reparar a su madre, otrora odiada por abandonante y la podrá recrear en su interior. También se reparará a sí mismo al representar esa imagen en un cuadro que sigue emocionando con su belleza a través del tiempo. Esa es la capacidad creativa especial que tienen los verdaderos artistas.

Es evidente que no todas las personas tienen dotes artísticas, pero todas tienen condiciones latentes para crear, que se manifiestan de distinta manera y que se desarrollan como resultado del crecimiento de la personalidad cuando el medio es apto para ello.



### Héctor Maffi

Pg. Manuel Girona, 19, 7º 1ª  
08034 – Barcelona  
Telf. 93 2042425 / 626700672  
22281hfm@comb.cat

### Bibliografía

- BION, W. (1966). *Elementos de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Edit. Hormé.
- GOETHE, J. W. (2004). *Las afinidades electivas*. Madrid: Alianza Editorial.
- GOMBRICH, E. H. (2002). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Editorial Debate.
- GRINBERG, L. Y GRINBERG, R. (1980). *Identidad y Cambio*. Buenos Aires: Paidós.
- KLEIN, M. (1980). *Obras completas*. Buenos Aires: Paidós.
- KOHUT, H. (2002). *Los dos análisis del Sr. Z*. Barcelona: Herder.
- (1980). *La restauración del sí-mismo*. Buenos Aires: Ed. Paidós Ibérica.
- KRIS, E. (1952). *Psychoanalytic Explorations in Art*. Nueva York: International Universities Press.
- LANCELE, G. (comp.) (1999). *El Self en la teoría y la práctica*. Buenos Aires: Paidós.
- MARANGONI, M. (2002). *Para saber ver cómo se mira una obra de arte*. Barcelona: Óptima.
- MELTZER, D. Y HARRIS WILLIAMS, M. (1990). *La aprehensión de la belleza. El papel del conflicto estético en el desarrollo, la violencia y el arte*. Buenos Aires: Patia Editorial.
- NEMIROVSKY, C. (2007). *Winnicott y Kohut*. Buenos Aires: Grama.
- PANCEIRA PLOT, A. (1997). *Clínica Psicoanalítica*. Buenos Aires: Lumen.
- PRETTE, M. C. Y DE GIORGIS, A. (1999). *Leggere l'Arte*. Florencia: Giunti.
- SCHNEIDER, A. L. (1996). *Arte y Psicoanálisis*. Madrid: Cátedra.
- VASARI, G. (2010). *Las vidas de los más excelentes arquitectos pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra.
- WARBURG, A. (2003). *Botticelli*. Milano: Abscondita.
- WARBURG, A. (2010). *Sandro Botticelli*. Madrid: Casimiro.
- WINNICOTT, D. W. (1975). *El proceso de maduración en el niño (Estudios para una teoría del desarrollo emocional)*. Barcelona: Editorial Laia.